

映画『わが町』を読む——織田作之助と川島雄三

笹川 慶子

映画『わが町』は、昭和三十一年（一九五六）に公開された大阪を舞台とする文芸映画である。織田作之助が太平洋戦争中に発表した同名小説を原作とする。監督は松竹から日活に移って二年目の川島雄三である。当時の日活は、戦時統制により停止していた製作部門を再開したばかりで、川島はその再生日活の看板監督として迎えられていた。

昭和三十一年の日本映画界といえは、大阪を舞台にした小説や戯曲の映画化が大流行していた頃である。たとえば昭和二十九年（一九五四）には水上瀧太郎原作、五所平之助監督の『大阪の宿』、翌年には織田作之助原作、豊田四郎監督の『夫婦善哉』、同じく織田作之助原作、杉江敏男監督の『船場の娘より忘れじの人』、北城秀司原作、伊藤大輔監督の『王将一代』が映画化されている。その後も、織田作之助原作、五所平之助監督の『蛍火』、山崎豊子原作、川島雄三監督の『暖簾』、豊田四郎監督の『花のれん』、市川崑監督の『ぼんち』、それから近松門左衛門の『冥途の飛脚』を脚色した内田吐夢監督の『浪花の恋の物語』、井原西鶴の『日本永代蔵』や『当世胸算用』などをなймаぜにした吉村公三郎監督の『大阪物語』などが映画化された。日本経済が高度成長期に入った頃だけに、重要な経済都市のひとつである大阪に人々の注目が集まっていたのかもしれない。川島雄三監督の『わが町』は、こういった大阪映画ブームの真つただ中で製作された映画のひとつであった。

しかし、『わが町』はただ単にブームに乗じた映画会社の企画ものとは一線を画す作品である。なぜならこの映画は、いわゆる小説の映

画化の域を逸脱した映画だからだ。それは小説の世界を可能な限り忠実に再現しようとしたものでもなければ、作家の世界観にめいっばい近づこうとしたものでもない。そうではなく、この映画は、原作者の織田と監督の川島との深遠なる結びつきの上に成立した作品であり、戦後を見ずにこの世を去った織田に対する川島のつきせぬ思いが込められた作品なのである。それはまた川島の重要な転換点になった作品でもあった。事実、この映画のあと川島は、何か吹っ切れたかのようになり『幕末太陽伝』や『貸問あり』、『雁の寺』、『しとやかな獣』など戯作趣味の怪作を発表していく。はたして川島はこの映画を通じて何を考え、何を云わんとしていたのだろうか。そもそも川島雄三にとって織田作之助とはどんな存在だったのか。川島と織田の交友関係は、川島の映画にいったい何を残したと考えられるのか。

織田作之助と川島雄三

織田作之助と川島雄三の関係が語られるとき、真つ先に言及されるのが「日本軽佻派」である。発起人は川島雄三だ。川島は「戦争末期の何とも云はれぬもつもらしい雰囲気を感じ」、「ひそかに逆説的な『日本軽佻派』の名乗りをあげ」て、ほんの軽い気持ちで有志三人に呼びかける。そのひとりに織田がいた。川島の誘いに、織田はすぐに賛同し、次の手紙を川島に送っている。

御無事で何より。ジンメルの言ごとくわが意を得て、まことに日本輕佻派の開祖を見出した感あり。名乗りおくれましたが、京都時代のその昔より「蒲団着て寝たる姿の怠け者」と異名をとった小生、莊重派の森本薫を向ふに廻した輕佻派を以つて任じ——そのあらはれが、遂に姓名学に凝つたあげくの怪しの改名、即ち織田作雲斎。愛弟子猿飛佐助、忍術よりも毒舌に秀でし功により、放送賞いただき、おかげを持ちまして家賃、水道代、頼母子講、国債貯金その他諸所方々の借錢済まし、あまつた金で芝居裏に登樓致せしところ、参つた彼女は深情の醜女、これでは何条たまるべきと、楓のやうな美女にかへ、で、くと、東北弁で頼みましたが、空しく、ために思ひなしか、やつれました。

ここで織田のいう「ジンメルの言」とは、「ある深さを持つ人間」が人生を耐えるには「ある程度の浅薄」が必要であるといった言葉をさす。この手紙で織田は、京都三高時代のぐうたらぶり、怪しげな改名、不品行な賞金の使い方、そして生きるか死ぬかの戦いが続くなか、たわいもないことでやつれる自分を自虐的に語りつつ、自分がいかにその川島のいう「日本輕佻派」に属する人間であるかを、輕妙な調子で書き連ねている。

一見、不真面目で、いい加減で、お堅い人が見たら、すぐにでも批判されそうな内容であるが、川島は、その輕薄さの裏にある織田の「孤高の心」を察知する。川島はいう。こんな輕薄なことを書きながらも織田は、義理堅く、まじめで、自分に与えられた場所ですつと生きる術しかしない人間である。人前で冗談や輕薄なことばかり口にす

るから、それをそのまま受け取つて判断する輩には誤解されてしまう。だが、ほんとうは、その裏に、おもねらず、なれあわぬ、凜とした強さをもつて生きている。織田作之助とは「智的山師」、「不誠実な野次馬」の表現をとつた「流寇の天使」なのである、と。川島の織田に対する洞察は、鋭く、繊細で、信頼に満ちている。

川島雄三が織田作之助と知り合つたのは昭和十八年（一九四三）である。川島が自身の監督デビュー作『還つて来た男』（昭和十九年）のシナリオを織田に依頼したのがきっかけだった。川島は明治大学在学中から映画研究会に所属し、昭和十三年（一九三八）に約二百五十倍の松竹入社試験に合格して、大船撮影所に入所した。大船では渋谷実や島津保次郎、小津安二郎、木下恵介など、そうそうたる大監督の助監督を務め、いわゆる大船調の映画作法の修業を積む。そして昭和十八年、監督昇格試験にトップで合格する。当時の昇格試験は、大御所監督の推挙がものをいう試験であり、純粹に試験結果だけを判断するものではなかったが、川島は誰の推挙をえることもなく、試験結果だけで監督に昇格した。川島もまた、織田と出会う前から、強いものにおもねらない孤高の生き方をしていた人物だったといえよう。その川島が、自分の監督第一作目を選んで作品が、織田作之助の新聞連載小説「清楚」であった。

川島は「清楚」そのものというよりむしろ、織田の作品を映画化したかったようである。「清楚」という作品を書いた織田という人物に興味を持ったということなのだろう。当時の大船撮影所所長・狩谷太郎に『清楚』映画化の許可を得た川島は、海老原プロデューサーと池部浩郎監督の三人で大阪の織田を訪れる。そのときの様子を池部は次

のように回想する。

初対面の織田作は小説の饒舌さどちがって、人見知りをする、無口な男で、雄三も話の糸口がつかめず、ただモソモソしているだけで、座が白けかけたので、僕が将棋の話をはじめた。当時、織田作は関西の文壇では藤沢桓夫について強くと噂されていたので、誘い水のつもりであつたが、案の定、織田作は急に活気づいて、さつそく将棋盤をとり出してきた。対局の結果僕が勝つたので、織田作はカッカして、そのいきおいで街で繰りだし、「ライオン」へ我々を連れて行つた。そこでアルコールが入るにつれ織田作も雄三もほぐれてきて、話がはずんできた。話してみると、やはり織田作と雄三は何処か合うところがあつたようだったな。

このとき川島は織田の中に自分と同じ匂いを嗅ぎ分けていた。彼は織田に「清楚」のシナリオ化が無理ならば、オリジナルのシナリオを執筆してほしいと依頼している。是が非でも織田にシナリオを書いてほしかったのである。一方の織田も、川島に自分と共通する「感受性」や「物の考へ方」を感じとる。最終的に織田は、東宝や大映からもきていた「清楚」の映画化の話は断り、川島のためにシナリオを書くことを決める。

織田がシナリオを執筆し始めたのは昭和十九年（一九四四）四月からである。川島らの目の前で「さらさら」と書いては、パリッと破つた原稿用紙を突き出してみせる」というやり方で、あつという間に、「清楚」と「木の都」をなймаぜにした「四つの都」と題したシナリオを

書きあげた。織田のシナリオ「四つの都」は、『還つて来た男』と改題されて昭和十九年七月に公開された。

昭和十九年といえば、国が映画に求める役割を変えた頃である。昭和十八年（一九四三）まで政府は、国民の戦意高揚を呼びかける映画を製作するよう映画会社に要求していたが、決戦下の昭和十九年ともなると、戦争に疲れた国民の心を癒す役割を映画に求めるようになる。窮屈で抑圧された日常から少しでも解放してくれる映画である。その意味で、帰還軍医の中瀬古庄造（佐野周二）を主人公にした、しなやかな笑いと穏やかな風景を描く『還つて来た男』は、まさに時流にあつた作品だったといえよう。この映画の狙いについて川島は次のように述べている。

（織田）氏はその「あとがき」で、「ここに出て来る人物は、すべて五月のやうに生き生きとして、明るくその日常を愉しみながら、生きていると思ふ。ここに出て来る人物には、不幸な人間、いやな人間、暗い人間はひとりもない。そのひとに会ふたとたん、心なごやむひとばかりである。」作者は「このひとたちを読者に紹介することをもつて、読者へのささやかな贈物に代へたいと思つた」と言っているが、演出に際しての、僕のねがひのひとつも、たしかにそこにあ（る）。

映画公開前の雑誌記事を読むと、この映画に寄せられた期待の大きさがわかる。

梗概を読めば判ると思ふが、ストオリイは驚くべき偶然に充ち満ちている。偶然に始まつて偶然に終るといふ有様である。……作者は偶然を偶然と知りつゝそれを作劇の上に利用しているのである。それは作劇上割合うまく用ひられていると思ふが、演出の上でどの程度に生かされるか、肝心な点はそこにあると思はれる。

織田もまた、川島の「才能を信じ」、彼の演出がシナリオに「ふくらみを与へてくれる」と期待した。ところが映画は、周囲の期待に反し、興行的にも批評的にも失敗する。シナリオの「偶然の面白さ」は高く評価されたものの、映画の演出は「どの俳優も一人として生彩なく、娯楽映画としての意味を成さないもの」と酷評された。

演出者は新人でこれがその処女作である訳だが、この題材は新人には一寸荷が勝ちすぎていたのかも知れない。それは前述のやうに偶然の面白さを見せるために脚本が相当手の込んだ技巧をこらしているからであつて、その技巧を咀嚼して映画の上に生かして面白く表現するには、初めて一人立ちになつた演出者には六ヶしく、演出者川島雄三が失敗していることも無理はないとも言へるのである。

結局、川島は織田のシナリオの「偶然の面白さ」を生き生きと画面に映し出すことができなかつた、と見なされたのだ。一方、織田も、川島は「リアルに撮り過ぎた」、映画という媒体のもつ「本来の夢」——リアリズム小説を追いかけまわした「糞リアリズム」ではなく、映

画にしかできない「嘘の効用」を生かすこと——を忘れていて、と分析した。川島の演出は、まじめすぎたのだ。この失敗で川島は助監督に降格され、しばらく仕事を干されてしまふ。しかし彼は、この手痛い失敗と引き換えに、織田という金襴の友をえたのである。

織田との交友から川島が受けた影響ははかりしれない。映画監督の今村昌平や小説家の藤本義一、俳優の殿山泰司、批評家の杉山平一など生前の川島を知る人々はみな口をそろえて川島の破滅型の生き方は織田の影響だという。昭和二十二年（一九四七）十二月、織田が咯血し病院に運ばれたときに川島のとつた奇妙な行動は、織田への心酔ぶりを鮮やかに描き出す。川島の愛弟子のひとり藤本義一は、その日のことを次のように語っている。

織田作がすごい咯血をして死んだときに、虎ノ門の病院だったと思うんですけど、川島雄三監督が銀座であるだけの薔薇の花を買ひ込んで、抱いていったそうです。これは川島監督が言ったんじゃないくて、僕は川島監督をよく知っている人から聞いたんです。ちょっと酒に酔つ払って、銀座の花屋で赤い薔薇を全部買ってですね、それを抱いて行つたというんですね。そして、ついでいった人が、もうたまらなくなつたと言われましたね。どういふことかという、病院に入れてくれなかつたんですね。病室に入れてくれないんだつたらまだいいんですけど、その病院は表から入れてくれないんです。なかば救急車で運ばれたとかそういう状態だつたと思うんですけどね。そして、鉄格子みたいのがはまつているような、なんか暗いところで、織田作は一月十日に死ぬんで

す。雪の降っているなかで、監督はその赤い薔薇を抱いて座りながら、その薔薇を全部食ったというんですね。なんか文句を言いながら、一枚ずつ食ったと。それを見た人がいるんですね。

藤本は生前、川島にこの事実を確かめてはいない。だから、真実かどうかはわからない。しかし、たとえそれが誇張された作り話だったとしても、弟子の藤本がこのエピソードを好んで話すのは、それこそが川島の織田に対する愛の深さをうまく伝えられると思っているからであらう。長いあいだ川島のそばで彼を見つめ続けてきた藤本だからわかる、川島の思いである。

いったい川島はなぜ、そこまで織田という人間に引きつけられていったのだろうか。いったい織田の何がそこまで川島の心をうばったのか。川島が同郷の太宰治を嫌悪し、織田を敬愛していたことはよく知られている。川島は生前、藤本に次のように語っていた。太宰は東京に出て、故郷の言葉で小説をほとんど書かなかった。「故郷の地の部分」を出さずに、東京の言葉で、東京に売れるように書いた。だから売れた。だから文学史にも残ることになった。しかし、織田は故郷を隠さなかった。大阪が故郷だと主張し、故郷の言葉で、故郷を描き続けた。だから評価が低くなって、ほとんど文庫も出なかった。だけど俺は、故郷を忘れようとする太宰より、故郷に根をおろす織田の方が好きなんだ、と。この川島の言葉を解釈して藤本は、川島が太宰のうちに自分と同じものを認め、「太宰と同系列にいる自分に自己嫌悪を覚えて、織田作に近づいていった」と分析している。

藤本が分析するように確かに川島は、故郷を隠して生きていた。学

生時代から川島を知る西河克己監督は「川島は、自分の故郷を語らない男だった」と思い起こす。川島が松竹で作った映画は、彼の故郷である青森県弘前市とは無縁の代物ばかりである。デビュー作『還つて来た男』で失敗し、しばらく仕事を干されたあとの川島は、シミキンのコメディや少女歌劇のレビュー映画、レコード会社とタイアップした青春群像劇など、軽妙なタッチの東京風俗映画を作り続ける。松竹の言いなりに作った、商売優先の軽い喜劇映画である。この時期、川島はじくじたる思いで仕事を続け、その苦しさから逃げるように深酒を重ねる。ある時、弟子の今村昌平が「どうしてこんなバカ映画をとるのか」と詰め寄ったとき、川島は「生活ノタメス」と答えたという。それゆえ川島は、自らのアイデンティティを隠し、東京に迎合して人気作家になった太宰に自分の分身を見出し、忌み嫌い、逆に、故郷を隠さず地で行く織田にあこがれた、と藤本が解釈するのにも合点がいく。

だが、川島が織田に近づこうとしたのは、ただの故郷コンプレックスの裏返しだけとはいえないだろう。むしろ、故郷うんぬん以前に、川島は織田の思想に憧れを抱き、そこに近づこうとしていたと考えられる。ではその思想とはどのようなものだったのか。織田は、「俗臭」「夫婦善哉」「放浪」と立て続けに発表し、新進気鋭の作家としての地位を確立する。だが、東京の文壇には「不潔だ」「味気ない」「職人根性」などところどころ批判され続けていた。しかし批判されればされるほど織田は、権威にへつらい、他人の思想を借りて偉ぶる輩を嫌悪し、挑戦する姿勢をあらわにしていく。そして、盲目的な東京崇拜を否定して郷土の発見を説いた『地方文学』、一流の真似事で一流に

なりきる作家を批判した「二流文学論」、志賀直哉を頂点とする文壇の芸術観を否定し、虚構性や偶然性に新しい可能性を見出そうとした「可能性の文学」などを世に送り出す。やがてそれらの作品は戦後の戦中批判の文脈において、「新戯作派」「無頼派」として再発見されることになる。織田と出会った川島が、織田にぐいぐい惹かれていったのは、まさにこの思想だったといえよう。

織田の友人で『大阪文学』と一緒に主催していた杉山平一は、戦時中の織田と戦後の川島作品を思い返し、次のように述べている。

織田君には、戦時中、思想がないといわれ、うらみ骨髄に徹するところがあり、「重々しく」思想派ぶるものへの挑戦でもあった。軽佻浮薄ぶることによって、時流にのって今でいういい格好するものへの抵抗は、川島氏の作品に、うけつがれている。

生前、川島は藤本に「無頼は織田作である。安吾、太宰は無頼じゃない。あいつらは論理を持っている」といったことがある。川島にとって「無頼」とは、主流におもねり、うわつづらの形式だけ真似て、いつけんそれなりを装った作品を作ることではない。お決まりの心理描写や動機づけに縛られることでもなければ、因果律や「糞リアリズム」に縛られることでもない。そうではなく偶然性や虚構性に可能性を見出そうとする態度である。軽佻浮薄を装い、汚いものを隠さず、あえて露出することで、重々しく思想家ぶる、まじめな輩を皮肉り、ちゃかし、混ぜ返して、通り抜ける気概である。それこそ川島が織田の軽佻さの奥深くに嗅ぎわけたものだったし、そこにこそ川島を虜にした織田の

魅力があったのだ。川島はいう「織田作の気取り、ダンディズム、あれ、ぼくのなかに、少し残っています」と。

そしてこの織田流のダンディズムを自らの意匠とする、その決意を川島にさせたのが、デビュー作以来、初めて川島が織田に回帰した映画、すなわち『わが町』だったといえよう。いつたい川島はどんな思いをこの映画に刻み込んでいたのだろうか。

織田から川島へ、川島から織田へ

織田がこの世を去って約十年の月日が流れ、敗戦後の日本の風景も大きく変わりつつあった。昭和三二年（一九五六）、日本の国民総生産（GNP）は戦前の水準を超え、経済白書の「もはや戦後ではない」が流行語になっていた。そんななか川島は、まるで時代に逆行するかのように、織田が戦時下に書いた貧乏長屋の物語を映画化することを決める。いつたい川島はなぜこの物語をあえて選んだのだろうか。川島の心にはいつたいどんな思いがあったのか。織田が戦前に書いた小説と川島が戦後に作った映画を比較することで、『わが町』に込められた川島の思いを読み解いていくことにしよう。

織田作之助の『わが町』

——戦時下の表象としてのフィリピン、君枝、他吉

織田作之助の短編小説『わが町』はもともと、溝口健二監督の新作のために書きだされた作品である。当時の溝口といえ、国家の威信

をかけた超大作映画の『元禄忠臣蔵』を手掛け、「国家に奉仕するが為にのみ芸術が存在し得る」と声高に叫んでいた頃であった。その溝口の次回作として企画されたのが大阪ものだった。そこで製作会社の松竹は、大阪の売れっ子小説家・藤澤桓夫に執筆を依頼するが、藤澤が多忙だということで、代わりに織田が執筆することになる。織田にとっては、これが人生初の映画の仕事であった。松竹が織田に依頼したのは、昭和十六年（一九四二）七月に織田が発表した佐渡島他吉の物語（『立志伝』）に、ベンゲットの話を加えた物語だった。松竹は、既にある小説を映画化するのではなく、織田に原作を書かせ、その原作を新藤兼人や依田義賢らにシナリオ化させ、それを溝口に演出させるつもりだった。しかし、溝口はシナリオになかなか満足せず、「人間が描けていない」と難癖をつけて、企画を没にしてしまう。「武器なる映画をひっさげて国家と共に戦はねばならない」と豪語していた溝口にとって、織田ワールドは、その対極にある世界観だけに、そうそう魅力を感じられるものではなかったのかもしれない。

ともあれ、こういった成り行きで書き出されたがゆえに、小説『わが町』には多少の時局臭さが残ることになる。たとえば小説の主人公であるベンゲットの他吉こと、佐渡島他吉の言動に愛国的なナショナリズムを見出すのは、さして難しいことではない。他吉が、アメリカ人もフィリピン人もできなかったベンゲット道路の建設を日本人がやり遂げたと誇らしげに語るくんだり、他民族に対する日本民族の優位性が示唆されていると解釈することも可能である。また、日本人が犠牲を重ねて完成させたベンゲット道路を、アメリカ人が遊び目的で使っていると知った他吉が、腹を立て、アメリカ人を殴りつけるエピソード

ソードも、他吉の反米的な感情を示すといえよう。さらに極めつけは、日本軍によるフィリピン上陸を知った他吉が、大阪府庁に駆けつける場面である。軍の案内役をかつてでるが、いきなり卒倒し、意識が遠のくなか「マニラはわいの町や、一つには、光り輝く日本国、マニラ国へとおもむいた」とのたまう。他吉の強烈な愛国心が見てとれる。じっさい小説の書かれた昭和十七年（一九四二）といえば、現実の世界においても大日本帝国がフィリピンを侵略し、マニラを実支配していた頃である。したがってマニラを「わいの町」という他吉の言葉に帝国主義的なニュアンスを察知することも可能であろう。

しかし、織田の思いは、そういった時局迎合的なものとは別のところにあつたようだ。織田は錦城出版から刊行した長編小説の「あとがき」において、「わが町」の意味を次のように説明する。

「わが町」といふ題名は作者にとつていささかの意味をもつて
いる。

わが町とはこの作品の主人公である佐渡島他吉が夢みて来たマニラのことには無論ちがひないだろうけれども、しかし、作者はわが町を単にマニラのみ止めないで、言ふならばこの作品の舞台である河童路地及びその附近の変挺な町をも含めて、わが町としたのである。

もとよりこの町は作者にとつて全く架空の町である。けれども、作者はこれまで幾つかの作品でこの架空の町を描き、今ではもはやこの町をあたかも実在の町のやうに、作者の胸裡になつかしく温めてゐるのである。この町に住むひとびとに就ても同様である。

町も人もだから作者の愛情の産物である。

つまり、『わが町』とは、リアルな現実の風景と人ではなく、あくまで自分の心の中に抱き続けてきた、愛する風景とそこに住まう愛すべき人々を描いたものだといふのである。これにかんして同人誌『海風』を織田とともに手がけた小説家の青山光二は、『わが町』は「南方作戦下の作品として読まれることこそ望ましい」のであるが、織田は「表面的な工夫を防壁として、政治的圧迫というようなものの自己の世界への浸食を、けつきよくはいささかも許していない」と言い切る。なるほど、この青山の視点から見れば、この小説は、明治篇と昭和篇の最後をのぞけば、戦争臭のない、他吉と孫娘の君枝のど根性貧乏物語である。売れない落語家や一銭菓子屋、散髪屋、羅宇しかえ屋など、まさに織田ワールドだ。だとすれば小説の『わが町』とは、物語の始まりと終わりを時局迎合風にしつらいつも、ほんとうは織田の愛する「河童路地」とその住人を描いた小説だということになる。逆にいうとそれは、当時の戦況——帝国日本によるフィリピン支配——を小説に重ねて時局的な小説であると満足するような輩を嘲り、なぶる、戯作趣味の小説だったといえるのだ。

戦時中、マキノ正博がこの小説の映画化を試み、織田にシナリオを依頼したのも、その戯作根性が気に入ったからであろう。溝口を怒らせたものが逆に、マキノの心に響いたといえるのかもしれない。しかし、そのマキノの試みも実現することはなかった。結局、織田の『わが町』は、終戦からおよそ十年たった昭和三十一年（一九五六）、織田の盟友・川島雄三の手によって映画化されるのである。

川島雄三の『わが町』

——戦後の表象としてのフィリピン、君枝、他吉

川島にとつて映画『わが町』は意味深い作品である。原作は、川島の敬愛する織田が死ぬまですつと映画化を望み、結局、実現しなかった作品である。それはまた織田が映画に初めてかかわった作品であり、織田を川島のいる映画の世界へと連れてきた作品でもある。同時にそれは、川島が住み慣れた松竹に別れを告げ、日活での再出発にかけていた頃の映画であり、デビュー以来はじめて織田の作品に回帰した映画でもある。つまりこの映画は、川島と織田の精神的な結びつきの上に成立した作品であるとともに、川島の映画人生において大きな変わり目に作られた特別な作品なのである。

川島は、この映画で、まるで盟友・織田が愛した大阪の風景をスクリーン上に浮かび上がらせようとするかのように「河童路地」を描き出している。最初、映画のシナリオは、舞台を空襲被害の少なかった京都に置き換えて執筆された。なぜなら織田の生まれ育った上汐町や安治川の工業地帯など、小説のモデルとなった風景は、大阪大空襲ですつかり焼けてしまったと考えられていたからだ。しかし川島は、「京都じゃやっぱり『わが町』という懐かしさが出ない」と主張し、舞台を大阪に戻す。川島は、進行性筋萎縮症で麻痺した足を引きずりながら、織田ワールドの面影を残す風景を探し求めて、大阪中を歩き回った。織田を追慕する川島の熱い思いが窺われる。

しかし、映画『わが町』は、文学の世界を映像に置き換えただけの、

ありきたりな小説の映画化作品ではない。川島の演出は、戦前の法善寺横丁そっくりのセットを作って写実的に再現しようとした『夫婦善哉』の豊田四朗監督とも、小説の物語世界を自分好みにデフォルメした『ぼんち』の市川崑監督とも明らかに異なる。彼は、織田が見ていたであろう戦前の風景の断片を拾い集め、その断片に、自分のイメージする織田の河童路地をセットで重ねて、織田ワールドを合成的に作り上げようとしている。川島が目指すのは、戦前の大阪の再現でも監督の解釈の表現でもなく、あくまで織田の精神世界の形象化である。それは、かつて織田の精神世界に触れ、あこがれ、それを咀嚼し、血肉化しようとしてきた川島だからこそ可能なことだったといえよう。

また、この映画が単なる小説の映画化の域を脱した作品であることは、小説に描かれていない戦後が描き足されていることから明らかに。そしてその描き足された戦後の部分にこそ、川島の思いは見え隠れする。いったい川島はそこに何を刻みこんだのだろうか。フィリピン、孫娘の君枝、そして他吉の死の描き方を小説と比較し分析することで、この映画に織り込まれた川島の思いを探っていこう。

小説に登場するフィリピンは、最後まで他吉のフィリピンとして描かれている。小説の他吉はアメリカ人が投げ出したベンゲット道路を日本人が完成したことを、人生の最後まで、ずっと誇りに思い続けることができる。しかも物語の最後は、日本軍がマニラを占領し、フィリピンは名実ともに、他吉の「わが町」となる。これとは反対に映画のフィリピンは、最終的にアメリカに奪回され、日本の領土ではなくなる。映画の他吉は、その悲しい現実をただただ受け入れるしかない。過去の栄華を象徴する大阪城を背景に、連合国占領軍の若いアメリカ

兵を人力車に乗せ、老骨に鞭打ってヨタヨタ走る他吉のショットは、現在の他吉が屈辱的な境遇に在ることを象徴的に示す。自分の誇りであるフィリピンはアメリカ軍に奪われ、日本は占領軍に支配されている。戦争の勝者に乗せて必死に車を引く他吉の姿からは、敗戦という現実を受け入れ、それでも生きていくしかない男の哀れさがにじみである。フィリピンを失った映画の他吉には、小説にはない喪失感や挫折感が漂っている。

映画に戦後の物語が加わることで変わったのはそれだけではない。孫娘の君枝は、小説よりずっと現代的な性格に変わっている。小説の君枝は、根っから楽天家の働き者で、「人間、体を賣めて働かなアカンのや」が口癖の他吉と似ている。夫の次郎が事故に遭い動けなくなっても、身重の体で夫の看病をしながら、自転車にリヤカーをつけて配達業をこなし、家族を守ろうとする。次郎が「ああ他あやんに似ている」とつぶやくほど、君枝の行動は、他吉にそっくりである。これに対し映画の君枝は、他吉の人格継承者である一方、他吉の思想を賣める役割をも果たす。他吉は日本人がベンゲット道路を完成できたのはアメリカ人より優れているからだ信じ、それを誇りに生きてきた人間である。彼は、一生懸命さえやっていたら、すべて美德と認められると信じて疑わない。そしてその信念を人に押しつけ、それが周りを不幸にしてきた。ベンゲットで大勢の日本人労働者の犠牲をだし、無理やりフィリピンに行かせた娘婿を客死させ、そのショックで娘も死なせた。両親を失った君枝は、他吉の愚かなまでの頑固さが、周囲の人間を不幸にしてきたと責めたてる。他吉の愚行が際立つ場面である。このように川島は、君枝に他吉を告発させることで、小説においては

憎みきれない美德として描かれていた他吉の頑固さを、映画では、大勢の命を犠牲にし、大切な人々を死に追いやった悪しき日本の思考として批判するのである。

他吉の死の描き方も、映画と小説ではまるで違っている。小説の他吉は、前述したように、日本軍によるマニラ占領を知った他吉が、大阪府庁に駆けつけ、ベンゲットの案内役をかってでるところで卒倒する。そしてその二か月後、メ団治が慰安のためフィリピンにいくと聞き、いてもたってもいられず、電気科学館のプラネタリウムに向向き、偽の南十字星を見ながら死ぬ。若き日の他吉が「せいでい働いた」あのフィリピンで見た南十字星である。他方、映画の他吉は、孫娘に自分の生き方を否定されたあげく、親友のメ団治が敗戦後、落語家からポン引きに成り下がっていたと知り、言いようのない敗北感から、やけっぱちになってチンピラと喧嘩し、ボコボコに殴られて、卒倒する。人生の相棒である人力車も川に投げ捨てられ、ずぶぬれになる。そしてプラネタリウムで偽の南十字星を見ながら死んでいく。小説の死の描き方が愛国的で、温かい人情味にあふれているのに対し、川島の死の描き方は悲痛な敗北感に充ちている。

小説と映画の明度の違いは明らかだ。それは、柔軟さのある織田と、どこか陰性を含んだ堅さのある川島との違いからくるだけのものではない。敗戦後すぐにこの世を去った織田とは異なり、川島は、めまぐるしく変わる戦後の日本を見ている。沈殿していく敗北感、腹ただししい責任放棄と責任転換、不快な犠牲者意識の横行、そして過去を忘れたかのように経済成長にまい進する人々。かつて時流に迎合したせいで、いつのまにか自由を奪われてしまった人々が、戦後、ふたたび流

されていく。疑問も抵抗も感じずに、ただ流される。その姿を見ながら川島は、戦時下に軽佻派を名乗り、時流に抗う生き方をともに実践してきた盟友・織田作之助に想いを馳せる。そして経済成長に浮かれる世の中とは距離をおき、そこからわざとはずれることで、人間を、過去を、そして現在を、批判的に見つめようとする。だからこそ時流に流されることなく生きる頑健な織田ワールドの住人たちとは対照的に、時流に流され、それでも生きていかなければならない川島ワールドの住人たちは、じつに、もの悲しい。

その意味で映画のラストショットは象徴的である。そこには川島の敗戦観と人間に対する憐れみもつとも強烈に示されている。「河童路地」を奥行きある縦構図で捉えたこのショットは、画面の手前右手に引き手のいなくなった他吉の人力車を配し、後景に裏路地長屋の先にある表通りを小さく見せる。薄暗いひっそりした裏路地に対し、表通りは明るく健康的である。その表通りをアメリカ製の玩具で遊ぶ近所の子供たちが通りすぎ、風がふうーと吹いて、砂埃がさびしげに舞う。明治、大正、昭和、そして戦中、戦後と生きぬいてきた他吉の人生は終わり、人力車の時代も終わった。「河童路地」にはアメリカ製の音楽が鳴り響き、アメリカ人相手のパンパンが住んでいる。かつての裏路地の住人はひとり消え、ふたり消え、やがて織田が作り出した住人はひとりもいなくなり、抜け殻だけが残るのだろう。時の流れをとめることはできない。織田と川島がともに過ごした日々は、すでに遠い昔になってしまった、といわんばかりの演出である。

つまり、この映画は、織田の『わが町』を表の物語としながら、その裏に川島の反俗精神を織り込んだ、いわば戯作根性をもつ作品なの

である。すなわち、一方でこの作品は、「松竹銅殺しの御用監督」としてノルマをこなしてきた川島が、その松竹を離れ、製作を再開したばかりの日活で新たな決意とともに、デビュー作以来はじめて織田に回帰し、そのノスタルジックな想いを全開にして撮った作品である。他方でそれは、戦後を生きる人間を醒めたまなざしで批判的に見つめる川島の敗戦観や人間観を、映画テクストの裏側から織り込んだ作品でもあるのだ。映画『わが町』は、織田に対する川島の思いと戦後の日本に対する川島の思い、その両方を複雑に織り交ぜながら運ぶテクストなのである。そこには、織田流のダンディズムを、己の意匠として追求していこうとする川島の決意のようなものが、見え隠れしている。

『わが町』が公開された昭和三十一年（一九五六）、日活は、石原慎太郎の芥川賞小説を映画化した『太陽の季節』の大ヒットを受けて、太陽族映画の路線を本格化する。太陽族映画とは、敗戦国日本に対する憤りや侮蔑を無軌道な行動や暴力で発散する若者の甘ったれた反抗をかつこよさげに見せる映画である。それは軽佻浮薄を装い、「積極的逃避」によつて権力に抗う、織田流のダンディズムとは真逆の映画だったといえる。翌年、川島はその太陽族映画に対抗するかのようにな『幕末太陽伝』を世に送り出す。『太陽の季節』でデビューした石原裕次郎を高杉晋作役に迎え、フランキー堺にその真面目な高杉を軽妙洒脱に茶化す佐平次役を演じさせた。人間の汚さ、色気をあえて隠さず露出することで、人間なんていかほどのものかと問いかけ、偽善からは逃られない人間の本質を暴きだそうとした作品である。そしてこ

の『幕末太陽伝』を最後に川島は、アクション偏重となつた日活を辞め、東宝子会社の東京映画に移籍する。以後、自ら「負け犬」と称す職人仕事をこなしながら、ときどき思い立ったように怪作を生みだしていく。商業主義の軽薄な風俗映画から怪しい陰影のもとに人間の偽善を暴く怪作まで、川島作品の玉石混交ぶりは、のちに「乱調の美学」と呼ばれることになるのだが、おそろくその乱調さこそ、戦後の息苦しさの中で川島が必要とした、織田ゆずりの川島流ダンディズムだったともいえよう。織田は川島の中に流れている。

注

1 小説の『わが町』は、昭和十七年十一月一日発行の雑誌『文芸』に短編が発表され、昭和十八年四月二十日に長編が錦城出版社から刊行されている。

2 川島雄三「織田作之助の手紙——事實は小説よりも奇？」『東京新生社、昭和二十三年一月号、一三〜一四頁。』

3 西河克己「カチンコと酔いどれ」、今村昌平編『サヨナラだけが人生だ——映画監督川島雄三の一生』ノーベル書房、昭和四十四年、九三頁。

4 西河克己、前掲書、九四〜九五頁。

5 織田作之助『四つの都』の起案より脱稿まで』『映画評論』日本映画出版、昭和十九年四月号、四一頁。

6 川島雄三「演出について」『新映画』新映画社、昭和十九年七月号、二六頁。

- 7 「劇映画企画紹介」『日本映画』大日本映画協会、昭和十九年七月十五日号、一〇〇―一一頁。
- 8 「劇映画作品評」『日本映画』大日本映画協会、昭和十九年八月一日号、一七頁。
- 9 織田作之助「映画と文学」『映画評論』日本映画出版、昭和十九年九月号、二五頁。
- 10 川島自身は「織田作之助とは、これを機会に、つきあいをはじめ、僕は得をしました。反面、この破壊型作家とのつきあいで、こちらも多少、影響を受けてしまったのですがね」と述べている（川島雄三「自作を語る」『サヨナラだけが人生だ』ノーベル書房、昭和四十四年、二二五頁）。
- 11 藤本義一「師匠・川島雄三を語る——屈折した水面下の明るい光」『ユリイカ』書肆ユリイカ、平成元年三月号臨時増刊号、一四三―一四四頁。
- 12 藤本義一『川島雄三、サヨナラだけが人生だ』河出書房新社、平成十三年、一三九―一四一頁。
- 13 西河克己、前掲書、八九頁。
- 14 今村昌平「田舎者の太陽伝」『サヨナラだけが人生だ』ノーベル書房、昭和四十四年、一五五頁。
- 15 浦西和彦編『織田作之助文藝事典』和泉書院、平成四年。大谷晃一『織田作之助伝——生き愛し書いた』講談社、昭和四十八年。
- 16 杉山平一「軽佻派誕生」『サヨナラだけが人生だ』ノーベル書房、昭和四十四年、一一〇頁。
- 17 藤本義一「個癖集団は光で透明に……『鬼才！監督川島雄三の魅力』
- KAWASHIMACLUB 編集委員会、昭和六十年、一五頁。
- 18 藤本義一『川島雄三、サヨナラだけが人生だ』河出書房新社、平成十三年、二九頁。
- 19 溝口健二「国民としての映画作家——再び元禄忠臣蔵に題す」『映画』映画宣伝連合会、昭和十七年二月号、三〇―三一頁。
- 20 新藤兼人『シナリオ修業』ダヴィッド社、昭和五十三年、五三―五五頁。
- 21 原作について織田は、「大正五年より今日までの大阪の時代」の中で、主人公を追求することによって「時局的意義を見出そうとする意図」で書いたと述べている（織田作之助「大阪の感覚——溝口健二次回作「大阪もの」を書いて」『映画之友』映画日本社、昭和十七年九月号、六二頁）。
- 22 織田作之助『わが町』錦城出版社、昭和十八年、三一四―三一五頁。
- 23 青山光二「解説」『わが町』角川書店、昭和三十年、一九五―二〇〇頁。
- 24 織田は『ベンゲットの復讐』というタイトルでマキノ正博のためにシナリオを書いている（川島雄三「織田作之助の手紙——事実は小説よりも奇？」『東京』新生社、昭和二十三年一月号、一四頁）。
- 25 川島雄三、辰巳柳太郎「親子三代の浪花庶民の哀愁『わが町』、川島雄三「花に嵐の映画もあるぞ」河出書房新社、平成十三年、九九頁。
- 26 磯田勉編『川島雄三乱調の美学』ワイズ出版、平成十三年。